

Illustration et dissimulation dans Les Mystères de Paris : enjeux de l'édition illustrée

WIGELSWORTH, Amy <<http://orcid.org/0000-0001-6539-6104>>

Available from Sheffield Hallam University Research Archive (SHURA) at:

<http://shura.shu.ac.uk/16494/>

This document is the author deposited version. You are advised to consult the publisher's version if you wish to cite from it.

Published version

WIGELSWORTH, Amy (2017). Illustration et dissimulation dans Les Mystères de Paris : enjeux de l'édition illustrée. In: COLIN, Armand, (ed.) Le sens du social. Romantisme (175). Armand Colin, 97-112.

Copyright and re-use policy

See <http://shura.shu.ac.uk/information.html>

Illustration et dissimulation dans Les Mystères de Paris : enjeux de l'édition illustrée

Les *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, publiés à l'origine en feuilleton dans le *Journal des débats* (1842-1843), ont inspiré de nombreuses éditions illustrées. Claude Witkowski parle d'une « série d'éditions illustrées dont l'importance est probablement unique dans l'histoire mondiale du livre : en se limitant aux illustrations françaises contemporaines de Sue on compte en effet près de mille deux cents images originales¹ ». Les questions soulevées par un corpus si grand et si riche² sont bien trop nombreuses pour pouvoir les approfondir de manière exhaustive ici. Une telle tentative constituerait un important projet de recherche à part entière. Cet article s'en tiendra plutôt à une étude de cas de l'édition Rouff de l'ouvrage³, parue en 1885 et illustrée par Oswaldo Tofani, illustrateur français d'origine florentine⁴, en évoquant là où cela s'avère pertinent d'autres éditions illustrées. À maintes reprises, l'illustration se révèle tout sauf illustrative. Pour démontrer l'empreinte de ce phénomène sur le genre des mystères urbains, qui trouve son origine dans l'œuvre de Sue et s'étend à la faveur d'une popularisation de l'écriture sérielle, de l'imaginaire des bas-fonds et d'une nouvelle articulation du *romance* et du *roman*⁵, on examinera la fonction narrative et le pouvoir novateur des illustrations, par ailleurs soulignés par des textes publicitaires. Afin d'explicitier les réactions littéraires aux illustrations, on se penchera sur la réflexivité accrue du genre des mystères urbains, phénomène à la fois exemplifié et renforcé par les illustrations de Tofani.

1. Claude Witkowski, « Les illustrations des *Mystères de Paris* : contribution à l'étude de l'iconographie des *Mystères de Paris* », *Bulletin des amis du roman populaire*, 1992, n° 17, « 150^e anniversaire des *Mystères de Paris* », p. 153-154.

2. Selon Witkowski, « les illustrations exogènes » constituent un domaine de recherche particulièrement riche : « L'exploration de ce domaine que je soupçonne riche mais d'un accès laborieux en raison de la variété des sources possibles, ma [sic] paraît à peine entamée » (*ibid.*, p. 174).

3. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, 2 vol., Paris, Jules Rouff et C^{ie}, 1885.

4. Claude Witkowski, art. cité, p. 157.

5. Sur ces caractéristiques de la vogue des mystères urbains, voir les travaux menés par les équipes du RIRRA 21 (Université Paul Valéry Montpellier III) et du projet Médias19, en particulier *Les Mystères urbains au XIX^e siècle : circulations, transferts, appropriations*, Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérenty (dir.), en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=17039> et *Les Mystères urbains au XIX^e siècle : le roman de l'histoire sociale*, Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *Autour de Vallès*, n° 43, 2013.

RÉFLEXIONS MÉTHODOLOGIQUES

À titre d'introduction, considérons les implications méthodologiques de l'étude d'un matériau non textuel et iconographique. Si elles sont situées au cœur des productions populaires, qu'elles contribuent à rendre visibles et attrayantes, tant en couvertures de fascicules qu'en gravures dialoguant avec le texte, les illustrations se caractérisent avant tout par leur statut marginal. Au sein d'un corpus dont les textes eux-mêmes sont considérés comme marginaux, selon les théoriciens de la paralittérature⁶, les illustrations représentent une marginalité par excellence ou en abyme⁷. La composition grammaticale de l'expression « roman illustré » est révélatrice à ce propos. Jean-Pierre Leduc-Adine signale « l'incidence de l'adjectif "illustré" sur le nom "roman", la dépendance hiérarchique de l'image par rapport au texte. En effet, à quelques exceptions près, c'est toujours le texte qui génère l'image⁸ ». D'après Françoise Nicol, il s'agit d'une marginalité à la fois physique et métaphorique : « l'image a longtemps été en marge (au sens propre autant que par métaphore), comme si, à son contact, le texte, légitime occupant du lieu, courait un danger⁹ ». Ces considérations rappellent la doxa littéraire romantique accordant la prééminence au texte, un texte que l'image ne peut côtoyer que de manière secondaire, sur le mode redondant de l'illustration et non sans risque pour la légitimité supposée de l'œuvre. Cette prééminence du texte sur l'image s'inverse à mesure que se développent la culture visuelle urbaine, la littérature populaire et les techniques de reproduction de l'imprimé illustré. Tout comme le texte, l'image subit un processus d'industrialisation au XIX^e siècle¹⁰. Non seulement elle trouve sa raison d'être dans une culture du spectacle sans cesse grandissante et dans un art de la caricature de presse passant du politique au pittoresque après les lois de la censure de 1835, mais, sur le plan matériel, des techniques de reproduction comme la gravure sur bois permettent à l'illustration d'entrer au cœur du texte sous la forme de la vignette. La pléthore de « mauvaises images » qui en ont résulté¹¹ ont annoncé un nouveau rapport entre les deux médiums ainsi qu'un déplacement des marges vers le centre en ce qui concerne la prééminence des illustrations. Eugène Pelletan, dans *La Nouvelle Babylone* paru en 1862¹², était particulièrement critique de la nature insidieuse de l'image ainsi

6. Voir, par exemple, Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, « Poétique », 1992.

7. Au sujet de l'importance du paratexte dans les mystères urbains, et de la note de bas de page tout particulièrement, voir Amy Wigelsworth, « *Au seuil des bas-fonds* : Footnotes in the *mystères urbains* », *Dix-Neuf*, 2012, vol. 16 n° 3, p. 243-259.

8. Jean-Pierre Leduc-Adine, « Roman et illustration », dans *Mimesis et semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine (dir.), Paris, Éditions Nathan, 1992, p. 414.

9. Françoise Nicol, « L'image dans le livre imprimé, en lisière du texte », dans *Théorie des marges littéraires*, Philippe Forest et Michelle Szkilnik (dir.), Nantes, Université de Nantes, Éditions Cécile Defaut, coll. « Horizons Comparatistes », 2005, p. 221.

10. Philippe Hamon, *Imageries : littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 13 et 438.

11. *Ibid.*, p. 301.

12. Eugène Pelletan, *La Nouvelle Babylone*, Paris, Pagnerre, 1862.

que de son apparente usurpation du territoire textuel¹³. Dénigrer l'image, c'est ainsi chercher à maintenir la vision – historiquement située – de l'œuvre pure de toute compromission avec les productions populaires, auxquelles on reproche à la fois leur immoralité et leur caractère commercial.

Les mystères urbains sont particulièrement intéressants en ce qui concerne le rapport texte-image dans la mesure où ils sont, pour une bonne part, consacrés à la célébration de l'imaginaire populaire indexé sur la nouvelle culture visuelle¹⁴ qui réunit l'art de l'affiche, le spectacle forain et le mélodrame. De manière significative, au sein des mystères urbains, la lutte entre les deux entités du texte et de l'image se joue symboliquement dans l'espace urbain raconté autant que sur la page imprimée. Selon l'expression de Philippe Hamon, « [l]e livre n'est pas seul en jeu, ni le journal. Ce sont les murs et les rues de la ville, ainsi que les murs de l'appartement, qui se couvrent d'images et d'objets figuratifs¹⁵ ». Hamon compare la page à l'affiche urbaine et l'acte de lecture à une « flânerie¹⁶ » :

La rue, comme fabrique d'images à voir sollicitant l'œil du flâneur, est en concurrence avec la littérature, comme fabrique d'images à lire sollicitant l'imaginaire du lecteur. Cette dernière n'a donc, comme choix, pour la neutraliser ou l'acclimater, que d'en faire son repoussoir ou de l'instituer comme son modèle¹⁷.

Ce n'est pas seulement le triomphe de l'image qui est en jeu dans ces pratiques, mais plus globalement un nouveau mode de lecture, avec ses rythmes et ses centres d'intérêt. Le lecteur, comme le flâneur, devient « une sorte de machine à aspirer et refouler des images¹⁸ » dont la préoccupation de tout ce qui est visuel menace la vie spirituelle et intellectuelle et est symptôme de la « décadence » si décrite par Pelletan. La vitesse et la superficialité de la ville moderne trouvent leur reflet dans le nouveau style de lecture exigé par l'image, avec comme résultat, « un lecteur "pressé" qui désormais "feuillette" au lieu de *lire*¹⁹ ».

Étant donné la suspicion qui entourait l'image à cette époque²⁰, il est peu étonnant que Sue ait été réticent à la publication des éditions illustrées des *Mystères de Paris*. Dans une lettre à Sue en 1843, qui sert de préface à l'édition de l'Administration de librairie de 1851, Théodose Burette écrit :

13. Philippe Hamon, ouvr. cité, p. 247. Au sujet de « l'invasion » et « l'envahissement » de l'image industrielle (noter la terminologie topographique appropriée), voir aussi p. 281 et 283.

14. Sur l'émergence de la culture visuelle au XIX^e siècle considérée dans ses rapports avec les loisirs et le spectacle populaire, voir l'ouvrage fondateur de Vanessa Schwartz, *Spectacular realities. Early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998.

15. Philippe Hamon, ouvr. cité, p. 22.

16. *Ibid.*, p. 151 et 249.

17. *Ibid.*, p. 181.

18. *Ibid.*, p. 23.

19. *Ibid.*, p. 39. Voir aussi p. 41 et 256.

20. L'« iconophobie » de Pelletan était effectivement très répandue. Hamon constate l'aversion de Flaubert et des Goncourt pour l'illustration (*ibid.*, p. 28 et 168-169). Voir également Jean-Pierre Leduc-Adine, ouvr. cité, p. 410. L'illustration en tant qu'édification – « Rappelons à nouveau que l'un des sens du mot "illustration" est de désigner, au XIX^e siècle, quelqu'un d'illustre, de célèbre » (Philippe Hamon, ouvr. cité, p. 248) – semble avoir été éclipsée par cette réaction iconophobe.

Votre succès vous trouble, vous en avez peur, et vous me demandez s'il faut le continuer sous une forme nouvelle qui le soutienne et le répande plus brillant encore sur le grand chemin de la popularité. Pour vous l'*illustration* n'est qu'un accessoire qui vient poliment offrir à votre livre une auréole dont il a nul besoin, fort qu'il est de lui-même, et peignant de main de maître, avec une si grande vérité de couleur et de dessin, qu'il fait passer à l'état réel toutes les fantaisies de votre imagination. Mais la mode est là qui s'impose, et la mode a raison quand elle associe l'art à la littérature pour qu'ils se traduisent et se commentent l'un l'autre sans jalousie de métier [...] – Eugène Sue, vous qui contez si bien, contez-nous donc la fin de vos mystères ?

Le concept genettien du *palimpseste* pourrait, sans peine et sans anachronisme, s'appliquer à l'image de manière à la fois littérale et littéraire, physique et métaphorique. À la lecture des lignes ci-dessus, il est évident que Burette comprenait la puissance de l'illustration dans son fonctionnement hypertextuel, c'est-à-dire la capacité de transformer et de prolonger le succès du roman populaire²¹. Les textes publicitaires en témoignent aussi. *Le Figaro* invite le public à voir ses personnages préférés des *Mystères* « revivre » et prétend que les éditions ultérieures ont eu encore plus de succès que la première apparition du feuilleton :

Quel immense succès !

Les Mystères de Paris, par Eugène Sue, obtiennent une vogue colossale, beaucoup plus grande encore qu'au moment de leur apparition en feuilleton.

Nous nous rappelons cette époque et la passion qui agitait les masses à la première lecture de ce chef-d'œuvre incomparable.

Le temps n'y a rien changé. Aujourd'hui encore, l'annonce d'une nouvelle édition des *Mystères de Paris*, avec magnifiques gravures inédites, produit une émotion générale.

À Paris, dans toute la France et à l'étranger, les demandes (pour la 1^{re} et 2^e livraisons qui sont données gratuitement à tout le monde), sont si considérables que cette distribution, la plus importante de ce siècle, n'a pu être continuée sans un nouveau tirage, qui est organisé dans des proportions telles qu'il pourra enfin satisfaire à toutes les exigences (et elles sont grandes...) de ce service entièrement gratuit²².

Ce fonctionnement de l'image en tant que palimpseste s'explique également dans le cadre de son contexte urbain, là où la surimpression de messages et de médiums était commune. Hamon évoque à plusieurs reprises cette juxtaposition du texte et de l'image dans le cadre urbain :

Une page d'un roman de P. Adam, *Le mystère des foules* (1895), qui décrit une campagne électorale boulangiste dans une ville de l'est de la France, évoque cette

21. Jean-François Thibault (« Renoir illustrateur de *L'Assommoir* », *Les Cahiers naturalistes*, 1992, n° 66, « Zola en images » (Actes du colloque de la Bibliothèque Nationale, octobre 1990), p. 147) et Jean-Pierre Leduc-Adine (ouvr. cité, p. 423) reconnaissent eux aussi la fonction commerciale des éditions illustrées.

22. *Le Figaro*, lundi 26 janvier 1885, p. 3.

sursémiotisation d'une rue, où se juxtaposent, en palimpseste multicolore ou en voisinages incongrus, de l'écrit, des images, des statues [...]»²³.

Hamon compare cette disposition en couches à la technique littéraire du « collage » employée par des poètes tels que Rimbaud et Laforgue²⁴. Ceci nous rappelle également la description proposée par Roland Barthes des couches confuses et polyphoniques créées par les multiples messages – linguistique, dénoté et connoté – au sein d'une image donnée :

Le message linguistique se laisse facilement séparer des deux autres messages ; mais ces messages-là ayant la même substance (iconique), dans quelle mesure a-t-on le droit de les distinguer ? [...] des deux messages iconiques, le premier est en quelque sorte imprimé sur le second [...]»²⁵.

Dans la conclusion de *Seuils*, Gérard Genette compare le domaine de l'illustration à un « immense continent », dont l'étude « excède les moyens du simple "littéraire" »²⁶. Une démarche méthodologique qui prend en compte ce statut particulier de l'illustration est donc obligatoire. L'approche développée ici s'appuiera sur une remarque de Hamon, qui déplore une tendance à isoler l'image au lieu de la considérer dans le cadre de ses interactions avec d'autres systèmes sémiotiques : « les spécialistes de l'histoire des images ont parfois un peu trop tendance [...] à isoler [le phénomène] de son contexte sémiotique (intersémiotique) général, à l'isoler des autres systèmes de représentation qui passent par d'autres supports et canaux »²⁷. Le fil conducteur du présent article, qui consiste à mettre en lumière l'empreinte de l'illustration sur la littérature, permet d'éviter cet écueil. Il s'agira de se concentrer sur la fonction narrative des illustrations et des légendes qui les accompagnent²⁸. Nous examinerons en particulier la participation de celles-ci à une dialectique de révélation et de dissimulation, ainsi que la réflexivité des illustrations, qui alimente la réflexivité croissante du genre populaire emblématisé par les mystères urbains.

RÉVÉLATION ET DISSIMULATION : LE CHOIX DES SCÈNES

Tout d'abord, considérons les scènes sélectionnées dans les illustrations de Tofani et leur contribution à une alternance ludique entre révélation et dissimulation, dynamique qui se situe au cœur du dispositif diégétique du récit populaire et participe

23. Philippe Hamon, *ouvr. cité*, p. 149. Voir également p. 160, 181, 437 et 438.

24. *Ibid.*, p. 160 et 181.

25. Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », dans *Œuvres complètes Tome 1 1942-1965*, Paris, Seuil, 1993 [1964], p. 1420.

26. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 409 et 410.

27. Philippe Hamon, *ouvr. cité*, p. 16. Jean-Pierre Leduc-Adine est d'accord sur ce point : « l'illustration repose sur un rapport de réflexivité intersémiotique, puisqu'elle tente d'établir un système de communication entre texte et icône » (*ouvr. cité*, p. 413).

28. Au sujet de l'interaction étroite entre le récit et l'image dans le roman-feuilleton illustré, voir Michel Gillet, « Dans le maquis des journaux-romans : la lecture des romans illustrés », *Romantisme*, 1986, n° 53, « Littérature populaire », p. 59-70.

au suspense narratif²⁹. Charles Grivel fait une distinction importante entre texte et image³⁰. Le premier serait « une machine de vision » ou un « continuum visuel mou » qui, en constante évolution, défie la formulation d'une image mentale unique :

La vision textuelle mentale s'élabore sur une limite : la lecture est une *vitesse de mots* qui ne permet pas [...] la réalisation complète ou même autrement que silhouettée des mots en images. C'est le *régime du récit* qui veut ça : "montrer", mais empêcher de regarder. La 'visualisation' textuelle est ainsi en quelque sorte continuellement programmée, mais systématiquement suspendue³¹.

Les illustrations, en tant qu'images concrètes et distinctes dont la perception est immédiate³², devraient fournir les moyens de fixer ces images mentales insaisissables créées par le texte³³. C'est ainsi que se présentent généralement les illustrations de la littérature panoramique, volontiers données sous la forme de portraits clairs et sans ambiguïté des nombreux « types » sociétaux, croqués d'une manière présentative (portrait en pied de chaque type saisi individuellement) et explicite destinée à faciliter la consultation par le lecteur. Les illustrations de Tofani semblent, au contraire, compromettre la clarté associée au médium, au point même qu'elles expriment la noirceur et qu'elles privilégient les connotations de celle-ci. En effet, les scènes choisies, et les légendes qui leur sont attribuées, traitent de la nuit, de l'obscurité et de conditions climatiques qui occultent la vision : « Une bruine épaisse, humide, se joignait à la pluie ; la nuit approchait » ; « La lanterne qui nous éclairait jetait sur ce tableau une teinte plus lugubre encore³⁴ ». De la même façon, la scène de l'aveuglement du Maître d'école³⁵ et la cécité qui en résulte semblent avoir fasciné Tofani et font l'objet de plusieurs de ses illustrations, dont celles avec les légendes « Rodolphe, le docteur, le Chourineur et l'assassin restent seuls » et « Cherchant Tortillard à tâtons...³⁶ », pour n'en citer que deux exemples. Les difficultés visuelles des autres personnages, tels que Tortillard, subissent la même traduction ironique en images : « Le fils de Bras-Rouge ne distinguait rien³⁷ ». Le lecteur voit bien le Maître

29. Sur cette question, voir notamment Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.

30. Charles Grivel, « Comment voit-on ? Illustration, non-illustration », *Les Cahiers naturalistes*, 1992, n° 66, p. 125-126.

31. *Ibid.* p. 126.

32. Carole Cambray, « La dynamique texte/image dans le feuilleton illustré : l'exemple de *The Law and the Lady* de Wilkie Collins », dans *Au bonheur du feuilleton. Naissance et mutations d'un genre (États-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^e-XX^e siècles)*, Marie-Françoise Cachin et al (dir.), Paris, Creaphis, 2007, p. 289.

33. De nombreux textes théoriques évoquent cette distinction, chacun ayant recours à sa propre terminologie. Tandis que Charles Grivel contraste « la réalisation visuelle mentale » avec « la réalisation illustrative » (art. cité, p. 127), Philippe Hamon préfère parler d'« images à lire » et « images à voir » (ouvr. cité, p. 265, 277 et 436-437). Quant à Roger Chartier, qui cite Louis Marin, il opère une distinction entre le « visible » et le « lisible » : « Le plus haut sens travaille dans l'écart entre le visible, ce qui est montré, figuré, représenté, mis en scène, et le lisible, ce qui peut être dit, énoncé, déclaré ; écart qui est à la fois le lieu d'une opposition et celui d'un échange entre l'un et l'autre registres [...] » (Roger Chartier, *Au bord de la falaise : L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 204).

34. Eugène Sue, ouvr. cité, p. 121 et 201.

35. Il s'agit d'une scène clé, qui paraît également dans l'édition illustrée par Beaucé et Staal (p. 48) ainsi que dans l'édition de l'Administration de librairie de la même année (n.p.).

36. Eugène Sue, ouvr. cité, p. 153 et 369.

37. *Ibid.* p. 1001.

d'école et la Chouette qui se battent au premier plan ténébreux de l'image, mais, étant donné que l'illustration et la légende adoptent la perspective de Tortillard, il se voit contraint de poursuivre sa lecture pour découvrir les détails de l'incident. Cette « gesticulation à vide » serait, selon Matthieu Letourneux, typique des mystères urbains³⁸. Les scènes et les cadres que les illustrations prétendent nous montrer se caractérisent par une obscurité qui menace de rendre difficile, sinon impossible leur représentation³⁹.

Les exemples de véritable révélation, ce climax de l'alternance entre dissimulation et surprise, sont quant à eux peu fréquents. Un des rares exemples notables est l'illustration dans laquelle on voit la Louve en train de montrer son tatouage à Fleur-de-Marie, avec en dessous la légende « Voyez-vous cela ? s'écria La Louve⁴⁰ ». Cette fois-ci, Tofani reste fidèle au texte de Sue, ce qui n'est pas toujours vrai quand il y a des ellipses diégétiques. Celles-ci permettent à Tofani d'y apporter une subjectivité qui peut se révéler enrichissante mais aussi castratrice, par exemple l'illustration du rêve du Maître d'école. La section du texte de laquelle est tirée la légende ne fournit aucun détail des visions cauchemardesques du vaurien :

Il sembla au Maître d'école que la vue lui était rendue.

Il ouvrit les yeux... il vit...

Mais ce qu'il vit le frappa d'une telle épouvante qu'il jeta un cri perçant et s'éveilla en sursaut de ce rêve horrible⁴¹.

Ceci permet à Tofani de faire entendre sa propre « voix », en fournissant une illustration qui s'éloigne de façon dramatique de l'ouvrage de Sue. Ce type d'illustration crée ainsi une impression de polyphonie qui ajoute à la complexité du texte⁴².

Comme l'explique Grivel, la révélation et la dissimulation sont interdépendantes : « *s'il n'y a plus rien à cacher, il n'y a non plus rien à peindre. [...] le cache est nécessaire à la vue [...]*⁴³ ». Nicol admet que « [l']image [...] tire précisément sa puissance du commerce avec l'invisible⁴⁴ », expliquant que les origines étymologiques du mot « image » sont dans *imago*, qui veut dire masque, et fait remarquer que l'« invisibilité »,

38. Matthieu Letourneux, « Paris, terre d'aventures. La construction d'un espace exotique dans les récits de mystères urbains », *RITM*, 2007, n° 37, « Le voyage à Paris », p. 155.

39. Delphine Gleizes observe une tension semblable, entre « la précarité de l'image » et « ce caractère de présence que confère l'image », entre « exposition et occultation », chez Balzac (« "Copier c'est vivre" ». Des valeurs de l'œuvre d'art dans le roman balzacien », *L'Année balzacienne*, 2004, p. 166-167).

40. Eugène Sue, ouvr. cité, p. 697.

41. *Ibid.*, p. 386.

42. Comme l'explique Jean-Pierre Leduc-Adine, « il y a très rarement identité entre écrivain et illustrateur » (art. cité, p. 418), mais cet effet de polyphonie peut s'avérer d'autant plus frappant quand de multiples illustrateurs travaillent sur le même texte (voir David Baguley, « L'iconographie de *L'Assommoir* : le statut de l'image », *Les Cahiers naturalistes*, 1992, n° 66, p. 142, Carole Cambray, ouvr. cité, p. 291 et Claude Witkowski, art. cité, p. 173). D'après Jean-François Thibault, il s'agit d'une stratégie délibérée, qui vise à protéger « une liberté d'interprétation, souvent compromise par la lecture d'un texte dans une édition illustrée » (art. cité, p. 149).

43. Charles Grivel, art. cité, p. 132-133.

44. Françoise Nicol, ouvr. cité, p. 226.

ou la discrétion, sont des caractéristiques prisées dans la mise en page⁴⁵. Les illustrations de Tofani exploitent particulièrement bien ce « commerce avec l'invisible », ayant recours aux nombreuses références diégétiques à l'obscurité et à la cécité afin de devenir une source d'obscurcissement plutôt que d'illumination, frustrant ainsi les attentes et la pulsion scopique du lecteur. L'interaction entre la révélation et la dissimulation préfigure également l'ironie de plus en plus sophistiquée et la réflexivité de plus en plus accrue qui caractérisaient les mystères urbains au cours du siècle. Comme le dit Hamon, « l'ironie consiste bien à cacher quelque chose pour le rendre plus visible⁴⁶ ». Les illustrations des *Invisibles de Paris*, roman de Gustave Aimard et Henri Crisafulli paru en 1893, seraient, à cet égard, une étude de cas très intéressante⁴⁷.

Nombreuses sont les légendes qui évoquent, non sans intérêt, des détails expressément exclus des illustrations, soit parce qu'il s'agit de paroles ou de sons, inévitablement non-visuels, soit parce qu'il s'agit de couleurs⁴⁸ : « Sarah causait en anglais avec son frère Tom⁴⁹ », proposition relevant d'une ironie d'autant plus mordante que la légende spécifie la langue des interlocuteurs représentés ; « L'homme au bonnet bleu n'était autre que le Chourineur⁵⁰ ». Plutôt que de commenter le texte, les illustrations semblent ainsi faire office de commentaire réflexif et critique quant aux limites du médium. D'où la question que se pose Leduc-Adine : « La représentation ne serait-elle pas un leurre, un vide qui tente de masquer l'absence de toute représentation possible, l'impossibilité totale à représenter⁵¹ ? » Cette préoccupation apparente des illustrations avec leurs propres insuffisances est aussi un moyen de ralentir la diégèse.

Les images décoratives semblent fonctionner de la même façon, créant du délai et détournant l'attention de la révélation. Ainsi, l'illustration dont la légende indique « Un rayon de soleil vint empourprer d'une teinte resplendissante les carreaux de la chambre de la jeune fille⁵² » n'a aucune fonction narrative évidente, mais fournit peut-être un certain répit au lecteur d'un récit par ailleurs plein d'actions⁵³.

45. « [D] ans la tradition de l'imprimerie, une bonne typographie est celle qui se fait oublier, qui se rend comme invisible » (*ibid.*, p. 225).

46. Philippe Hamon, *ouvr. cité*, p. 269.

47. Ce texte, dont le deuxième tome s'intitule *Les Compagnons de la lune*, est un « roman au nom significatif » selon Matthieu Letourneux (*art. cité*, p. 156). Au sujet de « [c] et imaginaire de la lumière et de l'obscurité », la lune en particulier, et l'ironie, voir Philippe Hamon, *ouvr. cité*, p. 268-269.

48. Les illustrations de Tofani étaient en noir et blanc. On considérerait les illustrations en couleur particulièrement immorales (Philippe Hamon, *ouvr. cité*, p. 180).

49. Eugène Sue, *ouvr. cité*, p. 289.

50. *Ibid.*, p. 1217. Pour d'autres exemples, voir p. 217, 657, 1073 et 1409.

51. Jean-Pierre Leduc-Adine, *ouvr. cité*, p. 425.

52. Eugène Sue, *ouvr. cité*, p. 753.

53. Françoise Nicol (*ouvr. cité*, p. 229) compare le lecteur à un voyageur exténué, image particulièrement juste vu l'analogie entre la ville et le texte. Au sujet des procédés romanesques favorisés par l'image – « retard d'identification, occultation, suspens » – et de la capacité de l'image à régler le rythme de l'action, voir Delphine Gleizes, « Images et construction du romanesque chez Victor Hugo : "Ce qu'enseignent les enseignes" », dans *Victor Hugo et le romanesque*, Agnès Spiquel (dir.), Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Études romanesques », 2005, p. 38 et 39.

EUPHÉMISATION DU TEXTE : ÉROTISATION DE L'IMAGE

Après le succès des *Mystères de Paris*, *Les Mystères du peuple*, que Sue considérait comme l'aboutissement de son engagement social, a connu une réception mitigée et les gravures jugées scandaleuses ont provoqué toute une polémique lors de la première parution du roman, aboutissant au célèbre procès de 1857⁵⁴. Mais, au-delà de la dimension explicite du texte ou de l'image, sujette aux foudres de la censure, il existe d'autres modes d'expression de l'interdit. Ainsi, la dissimulation dans les illustrations peut être un moyen d'édulcorer des éléments controversés du texte⁵⁵. Leduc-Adine insiste sur l'importance de ne pas sous-estimer ce rôle de l'illustration en tant que réaction critique à l'hypotexte⁵⁶.

L'euphémisation s'effectue de deux manières : « d'abord par le choix des scènes qui relèvent plutôt de l'harmonie que de la violence, ensuite dans le traitement des scènes qui affaiblit les traits, leur horreur, ou qui en masque certaines réalités⁵⁷ ». L'illustration en couverture du premier volume des *Mystères de Paris*, montrant Fleur-de-Marie avec la Louve pendant une période de convalescence – qui paraît également dans le second tome de l'édition Rouff, accompagnée de la légende « Fleur-de-Marie, appuyée sur le bras de la Louve, essayait ses forces⁵⁸ » – est un bon exemple du premier type d'euphémisation. C'est une scène mineure et tout à fait atypique du roman, étant donné son cadre champêtre. Cette incongruité anticipe la critique de cette nouvelle édition, tout en suscitant l'intérêt d'un éventuel lecteur, qui pourrait se demander à juste titre ce que cette image, tellement civilisée et inoffensive, aurait à voir avec un roman que Barbey d'Aurevilly avait qualifié de « colosse de papier, trempé dans de l'encre empoisonnée⁵⁹ ».

L'illustration du Chourineur en train d'abattre une brebis – avec la légende : « Tenant aux dents un long couteau qui brillait dans le clair-obscur, il attirait la brebis entre ses genoux⁶⁰ » – a recours aux deux méthodes d'euphémisation à la fois. Cette scène, bien qu'elle ne soit pas du tout dépourvue de violence, constitue néanmoins un sujet moins dérangeant que plusieurs épisodes du texte dans lesquels le Chourineur évoque les détails sordides du passé sanguinaire qui lui a valu son surnom. Citons à titre d'exemple la description suivante d'un massacre en fanfare pendant sa carrière militaire :

On tombe sur moi ; alors la rage me prend, le sang me monte aux yeux, j'y vois rouge... j'avais mon couteau à la main, j'étais de cuisine, et allez donc ! je me mets

54. Voir Peter Michel, « Sex-pol Sue, ou femme et révolution dans *Les Mystères du peuple* », *Europe : revue littéraire mensuelle*, 1982, n° 643-644, p. 126-137.

55. D'après David Baguley, « comme si on voulait amortir et neutraliser le choc de l'écrit par le baume du visuel » (art. cité, p. 145).

56. David Baguley (*ibid.*, p. 141) et Jean-Pierre Leduc-Adine (ouvr. cité, p. 419) constatent tous les deux que « au stade de l'illustration, l'œuvre est déjà entrée dans l'étape de la réception ».

57. Jean-Pierre Leduc-Adine, ouvr. cité, p. 424.

58. Eugène Sue, ouvr. cité, p. 1337.

59. Nora Atkinson, *Eugène Sue et le roman-feuilleton*, Nemours, Imprimerie André Lesot, 1929, p. 206.

60. Eugène Sue, ouvr. cité, p. 177.

à chouriner... à chouriner... comme à l'abattoir. J'*entaille* le sergent, je blesse deux soldats !... une vraie boucherie ! onze coups de couteau à eux trois, oui, onze !... du sang, du sang comme dans un charnier⁶¹ !

La scène de la brebis est également adoucie dans l'illustration et semble tirée d'une description initiale, caractérisée par une *ekphrasis*, technique selon laquelle la scène est évoquée en termes d'arts visuels. Le procédé, approprié, prend ici une tonalité pastorale aux apparences trompeuses :

Un vif rayon de lumière, tombant d'aplomb, éclairait à la Rembrandt la rude figure du Chourineur, ses cheveux blond pâle et ses favoris roux. Courbé en deux, tenant aux dents un long couteau qui brillait dans le clair-obscur, il attirait la brebis entre ses genoux⁶².

La violence crue du texte qui s'ensuit est exclue de l'illustration de Tofani :

Au moment où la brebis sentit la lame, elle poussa un petit bêlement doux, plaintif, tourna son regard mourant vers le Chourineur, et deux jets de sang frappèrent le tueur au visage.

Ce cri, ce regard, ce sang dont il dégouttait, causèrent une épouvantable impression à cet homme. Son couteau lui tomba des mains, sa figure devint livide, contractée, effrayante sous le sang qui la couvrait ; ses yeux s'arrondirent, ses cheveux se hérissèrent [...] ⁶³.

Une fois de plus, cette soi-disant dissimulation sert aussi à titiller le lecteur. Ce constat rejoint « l'extraordinaire sexualisation » de l'image au XIX^e siècle remarquée par Hamon⁶⁴, qui n'est pas le seul à trouver la métaphore sexuelle particulièrement pertinente pour décrire l'interaction entre le lecteur et l'image. Burette, dans la lettre à Sue citée ci-dessus, qualifie les éditions illustrées de « ce genre de publication, qui tend à multiplier le nombre des lecteurs par tous les moyens de séduction que le commerce a merveilleusement appliqués⁶⁵ ». De même, Carole Cambray constate que « l'illustration sert à aiguïser la curiosité du lecteur, à augmenter son désir de lire les pages qui suivent⁶⁶ ». L'expression « aiguïser la curiosité » n'est pas loin de rappeler le couteau étincelant, et ses connotations incontestablement phalliques.

Le meilleur exemple de cette érotisation de l'image, qui répète celle du texte, est sans doute la scène dans laquelle Cecily séduit Jacques Ferrand, personnage lubrique qui la regarde à travers un guichet dans la porte [fig. 1]⁶⁷. L'emploi de l'*ekphrasis* s'avère très insistant, comme le montre la citation suivante :

C'est [...] sur cette tenture grenat, fond vigoureux et chaud de ton, que se dessine la figure de Cecily, que nous allons tâcher de peindre. [...]

61. *Ibid.*, p. 40.

62. *Ibid.*, p. 181.

63. *Ibid.*

64. Philippe Hamon, *ouvr. cité*, p. 439.

65. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Administration de librairie, 1851, p. 1.

66. Carole Cambray, *ouvr. cité*, p. 288.

67. Une image de cette scène significative paraît également en 1851 dans l'édition de l'Administration de librairie.

Une courte jupe de mérinos orange [...] laisse voir à demi le genou charmant de la créole, chaussée de bas écarlates à coins bleus, ainsi que cela se rencontre chez les vieux peintres flamands, qui montrent si complaisamment les jarrettières de leurs robustes héroïnes.

Jamais artiste n'a rêvé un galbe aussi pur que celui des jambes de Cecily⁶⁸.



Figure 1. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Jules Rouff et C^{ie}, 1885, p. 1081 © BnF.

68. Eugène Sue, *ouvr. cité*, p. 1062.

L'évocation de ce « tableau » sert à souligner l'artifice calculateur de Cecily, qui a tout manigancé. Mais il peut aussi se lire, à un autre niveau, en tant que commentaire réflexif sur les stratégies éditoriales et l'influence du roman illustré. Le « petit guichet de cinq ou six pouces⁶⁹ » serait alors un clin d'œil aux dimensions des illustrations, rappelant toute l'importance de la dimension matérielle et concrète du dispositif texte-image dans les productions populaires, qui se caractérisent volontiers par un format dédié, un nombre moyen de pages, une typographie récurrente et/ou un code visuel signifiant la série. De même, la fréquence avec laquelle Cecily permet à Ferrand de jeter un regard furtif à travers le guichet, dans le but seulement de le frustrer avec son jeu de dévoilement et de dissimulation, rappelle inévitablement la périodicité des feuilletons illustrés, en jouant dans la diégèse la sérialité éditoriale :

[P]endant des heures entières, il plongeait son regard enflammé dans la chambre de la créole endormie ; car elle avait eu l'inférieure complaisance de permettre que sa porte fût percée d'un guichet qu'elle ouvrait souvent... souvent, car Cecily n'avait qu'un but, celui d'irriter incessamment la passion de cet homme sans la satisfaire, de l'exaspérer ainsi presque jusqu'à la déraison, afin de pouvoir alors exécuter les ordres qu'elle avait reçus⁷⁰...

Ferrand, spectateur passif malgré lui, comme s'il était émasculé par le « stylet [de Cecily] parfaitement acéré, dont la vue fit réfléchir le notaire⁷¹ », joue clairement le rôle du lecteur de fiction illustrée qui était, selon Pelletan, typiquement féminin⁷². On sait qu'il s'agit là d'un vieux *topos* de la critique littéraire et du discours normatif sur le roman, qui consiste à attribuer aux femmes les fictions jugées inutiles, immorales, faciles ou trop exclusivement romanesques. Dans les faits, le public du roman illustré est bien plus diversifié et ne cesse de compter de nouvelles catégories de lecteurs, ouvriers et enfants compris, à mesure que progressent l'alphabétisation et la démocratisation de l'imprimé, notamment par le biais de la presse⁷³. Le secteur de l'édition pour la jeunesse, qui se développe au XIX^e siècle entre beaux livres d'étrennes et romans populaires, en témoigne à lui seul. Le grief d'une réception féminine tend toutefois à persister, générant en fiction bon nombre de représentations structurantes. L'illustration 2, de l'édition illustrée par Beaucé et Staal [fig. 2], confirme cette association entre Ferrand et le lecteur féminisé. Cecily se trouve encadrée par le texte qui l'entoure, et dirige son « regard fixe », « pénétrant » et « magnétique⁷⁴ » vers le récepteur du livre, tout comme, dans la diégèse, elle regarde à son tour le notaire excité à travers le guichet.

Les illustrations examinées ici sont beaucoup moins explicites que celles des *Mystères du peuple*, et échappent donc aux foudres des censeurs. Le caractère « sexuel »

69. *Ibid.*

70. *Ibid.*, p. 1071.

71. *Ibid.*, p. 1067.

72. Philippe Hamon, *ouvr. cité*, p. 248.

73. Pour une enquête précise sur les publics du roman populaire, voir Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque* [1984], Paris, Seuil, 2000.

74. Eugène Sue, *ouvr. cité*, p. 1078 et 1080.

de l'image persiste, pourtant, sous forme d'une métaphore évocatrice de la relation qu'entretient le lecteur avec l'image et, par extension, avec le texte dans son ensemble.

LÉGENDES ELLIPTIQUES

Les légendes qui accompagnent les illustrations de Tofani jouent aussi un rôle clé dans cette dialectique de révélation et dissimulation. Barthes explique que l'*ancrage* (l'information qui identifie clairement la scène et guide son interprétation) est la fonction la plus répandue des messages linguistiques qui accompagnent l'image :

Aussi se développent dans toute société des techniques diverses destinées à *fixer* la chaîne flottante des signifiés, de façon à combattre la teneur des signes incertains : le message linguistique est l'une de ces techniques⁷⁵. Au niveau du message littéral, la parole répond, d'une façon plus ou moins directe, plus ou moins partielle, à la question : *qu'est-ce que c'est ?* Elle aide à identifier purement et simplement les éléments de la scène et la scène elle-même : il s'agit d'une description dénotée de l'image (description souvent partielle), ou, dans la terminologie de Hjelmslev, d'une *opération* (opposée à la connotation). La fonction dénomminative correspond bien à un *ancrage* de tous les sens possibles (dénotés) de l'objet, par le recours à une nomenclature⁷⁶.

Bien que quelques légendes de cette édition remplissent cette fonction, celle-ci semble néanmoins réservée aux scènes les plus connues, au point qu'il n'y a aucun risque d'en révéler quoi que ce soit. Par exemple, la légende de l'image où la Louve sauve Fleur-de-Marie de la noyade ne présente aucune ambiguïté (« Douée d'une force et d'une adresse peu communes, la Louve souleva la Goualeuse⁷⁷ »), alors que la grande majorité des illustrations se concentrent plutôt sur les scènes moins connues et se caractérisent par une ellipse mystificatrice. L'emploi d'un fragment de phrase sans pronom personnel sujet est l'une des stratégies privilégiées, qui se voit dans les légendes telles que « Et conduisit le maître d'école » et « Et s'attablèrent⁷⁸ ». Il y a également des omissions délibérées et plutôt ludiques d'informations importantes dans les légendes. Par exemple, la légende « Et compta lentement⁷⁹ », renvoie à l'activité de Tortillard à l'arrière-plan de l'image, mais n'explique nullement ce qui arrive au Maître d'école, prostré au premier plan. Dans d'autres exemples, l'ellipse est déguisée, car l'absence du pronom personnel sujet se voit quasiment éclipsée par une suite de verbes, noms et adjectifs évocateurs. Le lecteur a une impression gratifiante de description et d'explication, mais devra tout de même poursuivre sa lecture pour découvrir l'information qui manque : « Et en tira un pistolet à deux coups, le fit

75. Françoise Nicol met en avant le même argument. Pour elle, la légende servirait à « endiguer la dangereuse prolifération des connotations de l'image » (ouvr. cité, p. 229). Voir aussi Jean-Pierre Leduc-Adine, ouvr. cité, p. 415.

76. Roland Barthes, art. cité, p. 1421.

77. Eugène Sue, ouvr. cité, p. 969.

78. *Ibid.*, p. 409 et 665.

79. *Ibid.*, p. 377.

— Le même coup que Fourline... au petit vieillard de la rue du Roule, dit le monstre.

Encore une qui ne parlera plus... son compte est fait.

Et la Chouette, s'emparant à la hâte des pierres, qu'elle jeta dans son cabas, ne s'aperçut pas que sa victime respirait encore.

Le meurtre et le vol accomplis, l'horrible vieille ouvrit la porte vitrée, disparut rapidement dans l'allée d'arbres verts, sortit par la petite porte de la rue et gagna les terrains déserts.

Près de l'Observatoire, elle prit un fiacre qui la conduisit chez Bras-Rouge, aux Champs-Élysées. La veuve Martial, Nicolas, Calebasse et Barbillon avaient, on le sait, donné rendez-vous à la Chouette dans ce repaire pour voler et tuer la courtière en diamants.

CHAPITRE V.

L'agent de sûreté.

Le lecteur connaît déjà le cabaret du Cœur-Saignant, situé aux Champs-Élysées, proche le Cours-la-Reine, dans l'un des vastes fossés qui avoisinaient cette promenade il y a quelques années.

Les habitants de l'île du Ravageur n'avaient pas encore paru.

Depuis le départ de Bradamant, qui avait, on le sait, accompagné la belle-mère de madame d'Harville en Normandie, Tortillard était revenu chez son père.

Placé en vedette en haut de l'escalier, le petit boiteux devait signaler l'arrivée des Martial par un cri convenu, Bras-Rouge étant alors en conférence secrète avec un agent de sûreté nommé Narcisse Borel, que l'on se souvient peut-être d'avoir vu au tapis-franc de l'ogresse, lorsqu'il vint arrêter deux scélérats accusés de meurtre.

Cet agent, homme de quarante ans environ, vigoureux et trapu, avait le teint coloré, l'œil fin et perçant, la figure complètement rasée, afin de pouvoir prendre divers déguisements nécessaires à ses dangereuses expéditions ; car il lui fallait souvent joindre la souplesse de transfiguration du comédien au courage et à l'énergie du soldat pour parvenir à s'emparer de certains bandits contre lesquels il devait lutter de ruse et de détermination. Narcisse Borel était, en un mot, l'un des instruments les plus utiles, les plus actifs de cette providence au petit pied, appelée modestement et vulgairement la Police.

Revenons à l'entretien de Narcisse Borel et de Bras-Rouge... Cet entretien semblait très animé.

— Oui, disait l'agent de sûreté, on vous accuse de profiter de votre position à double face pour prendre impunément part aux vols d'une bande de malfaiteurs très-dangereux, et pour donner sur eux de fausses

indications à la police de sûreté... Prenez garde, Bras-Rouge, si cela était découvert, on serait sans pitié pour vous.

— Hélas ! je sais qu'on m'accuse de cela, et c'est désolant, mon bon monsieur Narcisse, répondit Bras-Rouge en donnant à sa figure de fouine une expression de chagrin hypocrite. Mais j'espère qu'aujourd'hui enfin on me rendra justice, et que ma bonne foi sera reconnue.

— Nous verrons bien !

— Comment peut-on se défier de moi ? Est-ce que je n'ai pas fait mes preuves ? Est-ce moi, oui ou non, qui, dans le temps, vous ai mis à même d'arrêter en flagrant délit Ambroise Martial, un des plus dangereux malfaiteurs de Paris ?

Car, comme on dit, bon chien chasse de race, et la race des Martial vient de l'enfer, où elle retournera si le bon Dieu est juste.

— Tout cela est bel et bon, mais Ambroise était prévenu qu'on allait venir l'arrêter : si je n'avais pas devancé l'heure que vous m'avez indiquée, il échappait.

— Me croyez-vous capable, monsieur Narcisse, de lui avoir secrètement donné avis de votre arrivée ?

— Ce que je sais, c'est que j'ai reçu de ce brigand-là un coup de pistolet à bout portant, qui heureusement ne m'a traversé que le bras.

Dame, monsieur Narcisse, il est sûr que dans votre partie on est exposé à ces malentendus-là...

— Ah ! vous appelez ça des malentendus !

Certainement, car il voulait sans doute, le scélérat, vous loger la balle dans le corps.

— Dans le bras, dans le corps ou dans la tête, peu importe, ce n'est pas de cela que je me plains ; chaque état a ses désagréments.

Et ses plaisirs, donc, monsieur Narcisse, et ses plaisirs ! Par exemple, lorsqu'un homme aussi fin, aussi adroit, aussi courageux que vous... est depuis longtemps sur la piste d'une nichée de brigands, qu'il les suit de quartier en quartier, de bouge en bouge, avec un bon limier comme votre serviteur Bras-Rouge, et qu'il finit par les traquer et les cerner dans une souricière dont aucun ne peut échapper, avouez, monsieur Narcisse, qu'il y a là un grand plaisir...

une joie de chasseur... Sans compter le service que l'on rend à la justice, ajouta gravement le taverneur du Cœur-Saignant.

— Je serais assez de votre avis, si le limier était fidèle, mais je crains qu'il ne le soit pas.

— Ah ! monsieur Narcisse, vous croyez...

— Je crois qu'au lieu de nous mettre sur la voie vous vous amusez à nous égarer et que vous abusez de la confiance qu'on a en vous. Chaque jour vous promettez de nous aider à mettre la main sur la bande... ce jour n'arrive jamais.

— Et si ce jour arrive aujourd'hui, monsieur Narcisse, comme j'en



Cecily.

Figure 2. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, édition illustrée par J.-A. Beaucé et Staal, Paris, sans nom d'éditeur, 1851, p. 248 © BnF.

voir au Maître d'école » ; « Se promenaient, causaient, ou restaient silencieux et contemplatifs, assis au soleil⁸⁰ ».

Les ellipses les plus attrayantes se terminent en réalité le plus souvent par une chute du sublime au trivial. La légende « À ce moment Rodolphe dit au cocher...⁸¹ », par exemple, donne l'impression au lecteur qu'il va assister à un échange d'informations secrètes, qui se révèle n'être en fait qu'un échange on ne peut plus anodin lorsqu'il atteint la section du texte concernée :

À ce moment, Rodolphe dit au cocher, qui avait dépassé le village de Sarcelles :
— Prends le premier chemin à droite, tu traverseras Villiers-le-Bel, et puis à gauche, toujours tout droit⁸².

C'est la prolepse qui nécessite l'ellipse : les illustrations anticipent toujours le récit qui va suivre et doivent donc entretenir et augmenter le suspense, plutôt que le compromettre. Les illustrations reproduisent ainsi en abyme les ellipses cruciales à tout ouvrage de fiction⁸³ et à la structure du feuilleton en particulier.

Cet article a montré comment les illustrations par Tofani du texte de Sue rejettent et bouleversent les attentes d'un médium souvent supposé être synonyme de clarté, de révélation et d'explication en raison de l'usage didactique et exemplatif qui a pu en être fait, l'image constituant le support d'un processus cognitif qui lui assigne la mission d'élucider ou de préciser. Mais c'est là une conception réductrice des nombreux usages de l'illustration au sein de la fiction romanesque populaire. Plutôt que de faire office de « secours pour les "esprits faibles"⁸⁴ », de soutien visuel pour femmes, enfants et illettrés, qui ne seraient pas à la hauteur des complexités du texte, les illustrations examinées dans cette étude de cas se révèlent être un procédé narratif sophistiqué, qui participe à une interaction avec un lecteur bien plus astucieux que les « iconophobes » du XIX^e siècle n'auraient voulu l'admettre.

Comme le dit Grivel : « *l'illustration n'est jamais illustrative*. [...] elle n'éclaire pas, n'explique pas, mais retentit, prolonge, accélère ou introduit des effets émotionnels supplémentaires ou "gratuits" [...]»⁸⁵ ». Quoiqu'il ne s'agisse nullement d'un phénomène réservé aux mystères urbains⁸⁶, c'est sans doute dans ces textes-là que s'observe le mieux, dans toute sa créativité, la capacité de l'illustration à frustrer et entraver le récit. Tofani s'empare des préoccupations thématiques d'obscurité et de cécité et s'en sert pour complexifier ses illustrations et leur(s) rapport(s) au texte. À cela s'ajoutent les stratégies d'euphémisation et de titillation qui apaisent et intriguent tour à tour le lecteur, et les légendes volontairement elliptiques qui piquent son intérêt et l'incitent à poursuivre sa lecture. Grâce à ces stratégies, et à cette manipulation ludique des

80. *Ibid.*, p. 113 et 1385.

81. *Ibid.*, p. 81.

82. *Ibid.*, p. 86.

83. Jean-Pierre Leduc-Adine, *ouvr. cité*, p. 416.

84. Françoise Nicol, *ouvr. cité*, p. 229.

85. Charles Grivel, *art. cité*, p. 137.

86. Roland Barthes soutient en effet que toute image populaire cultive de façon assez délibérée cette « confusion de lecture » (*art. cité*, p. 1420).

attentes du lecteur, *Les Mystères de Paris* ont pu continuer à ravir et à mystifier un important lectorat plus de quarante ans après la première parution du texte. Mais la portée de ces illustrations ne se limite ni au texte de Sue ni aux paratextes qui y sont associés. Leur empreinte se trouve aussi dans la pléthore de mystères urbains parue jusqu'à la fin du siècle. Cette édition illustrée témoigne d'une sensibilité aiguë aux limites et aux insuffisances du médium, et les exploite à plusieurs reprises, pour le bon plaisir du lecteur. C'est là une démarche qui prépare et anticipe le caractère réflexif et ludique, voire parodique, des mystères urbains ultérieurs, qui témoignent d'un genre arrivé à maturité, pleinement conscient de ses propres procédés, et prêt à les détourner⁸⁷.

(Sheffield Hallam University)

87. Ces conclusions sont confirmées et approfondies dans Amy Wigelsworth, *Rewriting Les Mystères de Paris : The Mystères Urbains and the Palimpsest*, Oxford, Legenda, 2016.